

「歩行」に始まり「歩行」に終わる : 比較演劇的 観点から見た日本の伝統演劇の特質

著者	宮本 圭造
出版者	法政大学能楽研究所
雑誌名	能楽研究
巻	45
ページ	25-40
発行年	2021-03-25
URL	http://doi.org/10.15002/00024301

「歩行」に始まり「歩行」に終わる

―比較演劇的観点から見た日本の伝統演劇の特質―

宮 本 圭 造

バルジファル

ほとんど歩いていないのに、

もう遠くに来たような気がする。

グルネマンツ

わかるか、息子よ

ここでは時間が空間に変わるのだ。

(リヒャルト・ワーグナー『バルジファル』第一幕より)

はじめに―二つの「松風」―

二〇一一年、ブリュッセルのモネ劇場で細川俊夫作曲の一幕物のオペラ『松風』が初演された。言うまでもなく、このオペラは世阿弥作の能〈松風〉を翻案したものである。磯辺の松に目を留めた通りがかりの旅の僧が、土地の浦人からその松が松風・村雨という二人の海女の墓標であると教えられる。彼女らを弔うべく念仏を唱えていると、二人の女の霊が姿を現し、僧と言葉を交わした後、亡き在原行平への思慕を語り、その恋心を託した舞を舞う。以上が、

能〈松風〉の粗筋であるが、それは同時にオペラ『松風』の粗筋でもある。松風・村雨という二人の海女、旅の僧、浦人という四人の登場人物の数も、特定的人格を持たない合唱が舞台上に登場するという点も、両者に共通する。能〈松風〉を忠実に翻案した作品が、オペラ『松風』であると言えよう。

オペラ『松風』の初演の舞台を演出したのは、ドイツの有名な舞踏家、サシャ・ヴァルツであるが、彼女の舞台で特に印象的だったのが、松風・村雨の二人が登場するシーンであった。煌々と夜空に輝く月。その天空から松風と村雨の二人がゆっくりと天降る様子を、水墨画のような白と黒の情景の中に表現したのである。対して、能〈松風〉では、松風・村雨は天から降下するのではなく、「橋掛り」と呼ばれる通路を通り、舞台に入ってくる。この間、松風・村雨の二人は途中、橋掛りで立ち止まって、「塩汲車わづかなる、浮世にめぐるはかなさよ、波ここともとや須磨の浦、月さへ濡らす袂かな」という「一セイ」を謡うが、この謡に合わせての目立った演技はなく、ただ橋掛りを静かに歩いて舞台に入ってくるだけである。にも関わらず、能〈松風〉では、この登場の場面に十分近くもの時間を費やす。それは、能において、主役の登場するシーンがとりわけ重要な場面であるからであろう。もちろん、主役の登場シーンを重視するのは、あらゆる演劇においても同様である。オペラ『松風』もまた、その例外ではない。しかしながら、能が他の演劇と大きく異なるのは、「橋掛り」の有無であり、能では、演者が「橋掛り」を通じて、舞台に到達するまでの「歩行」の様子を、たつぷりと時間をかけて観客に見せるのである。

一、橋掛りの系譜

能の舞台構造は非常にシンプルである。すなわち能舞台は、演技が行われるメインの舞台である「本舞台」と、役者の登退場の通路である「橋掛り」の二つで構成される。この能舞台の基本構造は七百年の昔からほとんど変わって

いない。「橋掛り」は本舞台と楽屋とを繋ぐ、文字通り「一本の橋」状の通路であり、主要な役者はいずれもこの通路を通って登場し、同じ通路を通って舞台から退場する。もっとも、「橋掛り」は単に役者の登退場という機能のためだけに存在するのではない。能の上演において、「橋掛り」はしばしば重要な演技の場としても用いられる。例えば、能〈舟弁慶〉の一場面、本舞台が源義経一行のいる大物の浦の舟宿を表わすのに対し、橋掛りは静御前がいる屋外を表わす、というような、本舞台と橋掛りとを別々の空間に見立てる手法は、能では多く見られる。舞台の登場人物が一度本舞台から橋掛りに移動し、再び本舞台に入ってくることで、別の場面に変わったことを表わす、という場面転換の手法もごくありふれたものであり、「橋掛り」の存在が、能の自在な場面構成を可能にしていると言えよう。それはさておき、本稿で特に着目したいのは、役者が橋掛りを通して登場する場面それ自体が、能において一つの重要な見せ場となっているという点である。例えば、世阿弥の『申楽談儀』は、〈炭焼〉という能において「炭焼きの翁」に扮する田楽能の役者喜阿弥が杖を突きながら登場する橋掛りでの演技が、実に素晴らしかった、と記している。南北朝期には既に、橋掛りでの演技を重要な一場面とする能の作品が存在したことを伝えているのである。また、戦国期に活躍した観世座ワキ方の観世小次郎元頼は、橋掛りから登場する姿があまりに見事であったため、將軍足利義輝が彼の出演する勧進能で、橋掛りの長さをさらに長くするよう命じた、というエピソードを残している（『四座役者目録』）。

日本の芸能における「橋掛り」のルーツは、古代から続く舞楽の中に求めることが出来るだろう。舞楽の舞手は楽屋から移動して舞台上に上がり、舞い始める。楽屋から舞台までの移動の際、また、舞い終えた後に舞台から楽屋に退く際、舞手は伴奏音楽に合わせて、静かに歩みを進める。もっとも、舞楽の上演においては、通常、楽屋と舞台との間に「橋掛り」のような建築物が設けられることはない。楽屋と舞台との間の通路は、石畳みや芝で覆われた何の

変哲もない通路に過ぎず、その通路を使つての登場・退場は、あくまで舞台上での「舞」に対して従属的な位置づけにある。登場・退場そのものを観客に見せることは、ほとんど意識されていないと言つてよい。「舞」の途中で登退場の通路に移動して演技をするということもなく、舞樂の「舞」はあくまで「舞台」上での「舞」自体によつて完結すると捉えられよう。その意味で、「橋掛り」を伴う能の演技空間とは、根本的に相異なるものと理解することが出来る。

両者の相違は、もちろん、舞樂が広い意味で舞踊に分類すべき芸能であり、対して能が演劇的要素の強い芸能である、ということに起因する、と、一応は見る事が出来る。しかしながら、中世ヨーロッパのコメディアデラルテのように、登場人物が次から次へと現れてはまた退場する、といったタイプの演劇では、人物の登場場面そのものをじっくり見せるという点に、あまり関心が払われていない。つまり、全ての演劇が、役者の登退場面を際立たせる工夫を採っているか、というと、必ずしもそうではないのである。従つて、能において「橋掛り」が重要な舞台空間として発達した理由は、能が演劇であることはまた別のところに見出さねばなるまい。

二、「移動」から始まる演劇

モノドラマといった特殊な例外を除けば、演劇作品では、「他者との遭遇」によつて劇が展開するのが通例である。その場合、ある人物が別の場所に移動することで誰かと出会うか、あるいは、誰かがこの場所にやつて来ることで、ある人物と出会う、という形を採る。つまり、劇の展開を促すのは、「人の移動」だということになる。舞台上の誰もが何処にも行かない、もしくは、誰もそこにやつてこない、といったタイプの演劇は、少なくともサミュエル・ベケットが作り出す以前には、世界中のどこにも存在しなかった、と言えるだろう。すなわち、「人の移動」を象徴す

る「歩行」は、演劇に不可欠かつ、きわめて重要な要素となっているのである。もちろん、それは歩行という手段を採らず、例えば車に乗っての移動であつてもよいのだが、ともあれ、「新たなキャラクターの登場」「新たな世界への進入」が、劇を展開させる大きな原動力となっている点に、まずは着目したい

そこで日本の演劇史をあらためて振り返ってみると、明確に「移動」を伴う演劇の存在が確かめられるようになるのは、鎌倉末期～南北朝期にかけてのことのようである。大和法隆寺で暦応三年（一三四〇）に行われた雨乞いの記録『法隆寺祈雨旧記』に、同年八月十二日、法隆寺の聖霊院で「延年」が行われたことが見えるが、この時演じられたのは、「龍田川ノ水上ヲ尋タル連詞」「風流ハ崑崙ヲ尋テ八仙ニアウタル事、龍王八大河ノ事、マヘマヘカタツフリト云フ事」という「連事」「風流」であつた。ここには演目名のみが見え、台本が伝わらないため、内容の詳細は不明であるが、「龍田川ノ水上」「龍王」「カタツフリ」のように、水と関わりの深い演目が演じられているのは、この時の延年が「雨乞い」に関わる催しであつたためであろう。また、「龍田川の水上を尋ねる」「崑崙山を尋ねて八仙に会う」のように、登場人物がある場所を尋ねる、といった「移動」を伴う劇が演じられたらしいことも想像される。

では、その「移動」はどのような意味を持っていたのであろうか。右の演目について言えば、登場人物が尋ねる場所が、通常、人が足を踏み入れることのない、「異界」とも言うべき場所であつた、という点が注目される。その「異界」において「異界の者」と出会う場面が、これらの演目の主眼であつたと言える。『龍田川ノ水上ヲ尋タル連詞』では、登場人物が何者に出会つたのか定かでないが、「崑崙ヲ尋テ八仙ニアウタル事」という「風流」では、「八仙」に会つたことが明記されている。つまり、「移動」は「異界の者」と出会うための動作と位置付けることが出来るのである。

三、延年の劇構成

延年で演じられた劇の現存台本のうち、最も年代が遡るのは、戦国期頃の書写と考えられる多武峰妙楽寺の蓮華会延年の台本（談山神社蔵）で、そこには「戊戌」（天文七年〔一五三八〕）の年記がある。この台本は必ずしも鎌倉末期～南北朝期の延年劇の姿を忠実に伝える資料とは言えないが、そこに古い延年劇の芸態の面影を見ることは許されよう。すなわち、本多安次『多武峰延年』（一九八七年、錦正社）には、多武峰の蓮華会延年で演じられた「大風流」二十四篇、「小風流」十五篇、「連事」二十二篇の台本が翻刻されているが、これらの台本によって、かつて延年で演じられた劇の概要を知ることが可能となる。⁽¹⁾ その延年劇の特徴を、「移動」「異界の者」という観点から明らかにしてみたい。

まず注目されるのは、多武峰の延年劇の台本においても、「異界の者」の出現がきわめて重要なモチーフになっているという点である。例えば「西王母事」という大風流では、漢武帝の王宮に東方朔と西王母という二人の仙人が登場し、さらに様々な鳥類が出現するという奇跡が描かれる。仙人とともに現れる不思議な生き物の役は「走り物」と呼ばれた。「走り物」とは、魚・鳥・大蛇・蛙など異類異形の姿をしたキャラクターが、走り出るように登場するというもので、つまり、「異界の者」である仙人、そしてその眷属として様々な異類異形の者が出現する点に、大風流の劇の特徴があつたことになる。

一方、「移動」の要素は、「小風流」や「連事」の台本に顕著に表れている。「小風流」には「遊客儒者到銀河事」「声明師詣清凉山事」、また「連事」には「尋崑崙山珠玉連事」「尋潯陽江連事」のように、「異界」（多くは唐土を尋ねて移動する様を見せる、いわゆる「道行」的性格を持った作品が多い。このうち、「連事」は、道行の文句の後に短い歌謡が謡われるだけで終わるものが大半だが、「小風流」では、道行に続いて、異界に到達した人物の前に「異

界の者」が出現するという場面が展開する。例えば、先に触れた「遊客儒者到銀河事」という小風流は、各地を遊行する男と漢詩を好む儒者とが、牽牛織女のいる銀河を訪れるという壮大な宇宙劇で、二人が銀河に到達すると、そこに牽牛と織女の星の精が現れる。興味深いのは、牽牛・織女の登場を促すため、遊客と儒者によって「ヨコツリ」の歌が歌われることである。その歌は「一トセニタヒキマス君ナラテ 誰ニヤトリヲカシヌヘキ」というもので、これを遊客と儒者の二人が同音で謡ったかと想像される。「ヨコツリ」とは「誘い」の意で、つまり、この歌によって牽牛織女の星の精を誘い出すという構造であったことを示している。「小風流」のほとんどの作品が同様の展開をとっている。他の「小風流」における「ヨコツリ」の歌は次のようなものである。

イカニ七賢ヤマシマス 我等に姿ヲミセ玉へ（七賢事）

南無ヤ浅間大菩薩 我等ヲ哀座シテ 不死ノ藥リヲタヒ玉へ（富士事）

物申サウヤ 物申サウヤ 費長房ヤ坐ス 壺中ノ世界ヲ見セ給へ（詩人飲仙家酒事）

この「ヨコツリ」の演技が実際どのように演じられたのかは不明だが、登場人物が舞台から楽屋に向かって「ヨコツリ」、つまり精霊を舞台に誘い出す歌を歌い、それに合わせて楽屋から精霊の役者が通路を通って厳かに登場する、といった場面を想像することが出来る。奈良興福寺で行われた延年の記録では、楽屋と舞台とを繋ぐ「橋掛り」が描かれており（『大乘院新御門主隆遍維摩会御遂講仁付延年日記』）、多武峰の延年でも、同様の橋掛りが設けられていた可能性は十分にある。「ヨコツリ」の場面では、観客の視線は橋掛りに集中し、精霊の来現を今か今かと待ち構えたと考えられる。このような延年劇の形態が能以前の古い演劇の形態を伝えるものなのか、それとも能の直接的影響下にあるのかは未だ判然としないが、少なくとも現行の能よりも一層プリミティブな劇形態を見せる延年の劇が、「異界」への「移動」と、「異界の者」の出現というプロットを軸として展開し、その「異界の者」の登場場面が一つの見せ

場として設定されている点は動かし難い事実であろう。そして、この事實は、日本の演劇史において、精霊や異類の出現が演劇の成立にきわめて重要な位置を占めていた、ということをも、はっきりと示している。そして、能舞台の橋掛りは、このような日本の演劇が辿ってきた歴史を物語る舞台設備として、今に生き続けているのである。

四、「登場」の四つの類型

以上を踏まえて、延年劇における「演者」の「舞台」への登場場面について整理すると、そこには三つの類型の存在を指摘することが出来る。第一は、登場人物が自らの意志で登場し、別の場所(多くは異界)に移動する、というパターンで、劇が始まる(つまり他者と遭遇する)切っ掛けとなるものである。これに対し、第二の登場の類型は、異界の者・異類の者が自らの意志で出現するというもので、延年においては「走り物」と呼ばれるのが、これに該当する。一方、第三の類型は、自らの意志ではなく、誘い出される形で登場するというもので、「小風流」における精霊の登場場面の多くが、この第三の型に属している。第一を「道行型の登場」、第二を「来現型の登場」、第三を「誘われ型の登場」と呼ぶことにしたい。

注目すべきは、以上三つの登場の類型が、能の登場場面にも、ほぼそのまま当てはまる、という点である。まず、第一の「道行型の登場」の類型は、神能・修羅能・女能・鬼能など、作品内容を問わず、能の多くの作品に見出される。すなわち、これらの能におけるワキの登場場面がそれである。ワキの役柄は朝廷に仕える家臣、神職、僧侶、山伏など様々だが、能の作品では、大抵、ワキがある場所に旅するところから劇が始まる。例えば、肥後国の阿蘇の神主が都を訪れる場面から始まる〈高砂〉、諸国一見の僧が奈良から長谷寺参拝のため初瀬に移動する場面から始まる〈井筒〉などなど。能が延年劇と大きく異なるのは、その移動が「現実世界から異界へ」という形ではなく、あく

まで現実世界の中での空間移動だということ、そして、右の〈高砂〉や〈井筒〉のように、目的地にいたる道中で立ち寄った場所において、たまたま「異界の者」と遭遇する例が多い、という点である。つまり、〈高砂〉では、都に到る途中の播磨高砂の浦で夫婦の神と出会い、〈井筒〉では、初瀬に行く途中で立ち寄った在原寺において、紀有常の娘の幽霊と出会うのである。「異界の者」との遭遇が、予期せぬ出来事であったということを印象づけるための趣向なのである。

もっとも、能においては、「異界の者」と出会う場合にのみ、ワキの移動が行われるわけではない。例えば、〈芦刈〉では、一人の女とその息子が都から摂津国難波に移動する場面から劇が始まる。難波において彼女が出会うのは、生き別れとなり、零落した夫である。難波に到着したところから劇を始めるのではなく、都を起点とする難波までの道行の場面から劇を始めているのは、延年や能の古い劇形式を踏襲したためと考えられよう。能において、「登場人物の移動」から劇を始める、という一種のパターンが既に出来上がっていたことを示している。

一方、残る二つの登場の類型は、いずれもシテが登場する場面にもつばら用いられる。まず、「走り物」の系譜に連なる「来現型の登場」の類型は、〈賀茂〉の別雷神や、〈舍利〉の韋駄天の登場場面がこれに該当する。〔早笛〕に合わせて、神が颯爽と現れる、といった事例である。また、現在は廃曲となっている〈護法〉などの作品（いわゆる護法型の能）の結末部に神が登場する場面も、これと同じ類型に属すると見てよからう。つまり、第二の「来現型の登場」の類型は、神的存在の来現を表現するという点が、延年と能の双方に共通することになる。

これに対し、第三の「誘われ型の登場」の類型は、能では神・鬼・幽霊・その他の人体に関わらず、広く見られる。多くは、「嬉しきかなや、いざざらば、この松蔭に旅居して（中略）神の告げを待ち居たり」（老松）、「われ年行の功を積める、その法力のまことあらば、鬼神のみやうちやう現はして、我に奇特を見せ給へ」（鶴）などのように、

神や鬼、幽霊の来訪を待ち受ける「待謡」の文句がワキによって謡われるのに続いて、シテが出現する、というもので、この「待謡」は、延年の「小風流」における「ヲコツリ」の場面と大変よく似ている。

ところで、異界の者・異類の登場には、実はもう一つ別の類型があった。この第四の類型ともいべきパターンは、延年の「大風流」「小風流」などにはあまり見られないが、先に触れた、暦応三年の法隆寺での祈雨延年で演じられた「マヘマヘカタツムリト云フ事」という演目が、第四の類型の存在を示唆している。すなわち、この演目は、今様「舞へ舞へ蝸牛 舞はぬものならば 馬の子や牛の子に蹴多させてん 踏み破らせてん 実に美しく舞うたらば 華の園まで遊ばせん」が謡われるのに合わせて、蝸牛の扮装をした登場人物が現れる、という内容であったと考えられている。⁽²⁾つまり、「舞へ舞へ蝸牛」と歌で囃したて、なかなか動かない蝸牛を舞台に引きずり出す(あるいは誘い出す)、という趣向であつたらしい。日本の芸能には、容易に動かないものを囃子で動かそうとする様を一種のパフォーマンスとして見せる芸能の系譜があつた。古くは平安期の宮中相撲節会で演じられた「吉簡」という猿楽芸が、同種の芸能の一例として挙げられる。そこでは、「力なき蛙 力なき蛙 骨なき蚯蚓 骨なき蚯蚓」という催馬楽歌が歌われ、その歌に囃されながら、蛙の扮装をした人が「群舞した」⁽³⁾と推測されている。すなわち、先の「マヘマヘカタツムリト云フ事」と同じく、歌で囃したてることで、力なく動こうとしない蛙をこちらに誘い出すところに主眼を置いた演目ではなかったかと考えられるのだが(あるいはミミズも登場したか)、このような囃子歌の繰り返しによって異類の者を導き出すという形態は、先の第一・第三の類型よりも一層古い、より素朴な「登場場面を見せる」芸能(いまだ劇とも呼べないような)であつたと言えるだろう。⁽⁴⁾

ここで特筆すべきは、この「囃子物型の登場」が、鎌倉期の成立と考えられる〈翁〉の中に、その痕跡を見ることが出来る、という点である。〈翁〉は老翁が現れて天下泰平国土安穩を祈願し、人々を祝福するという内容の演目で、

能役者の間で神聖なパートリーとして大切に扱われてきた作品である。正月などの目出度い催しに限って演じられることが多く、そのためもあって、現在では〈翁〉は実に厳肅な雰囲気の中で演じられ、囃子物的雰囲気をもっと感じることが出来ない。しかしながら、〈翁〉の前半の詞章のうち、地謡が平安末期の流行歌謡を掛け合いのように謡い、「あれはなじよの翁ども、そよやいづくの翁ども」と老翁に問いかける文句が続くところなどは、まさに囃子物の形態をとどめているといえよう。〈翁〉は寺院の修正会・修二会などの法会において成立したと見られているが、例えば、多武峰常行堂の修正会延年で演じられた「翁」では、翁面の装束を付けた僧が出てくると、他の僧が扇を打ち鳴らしながら、「アケマキヤトントヤ、ヒロハカリヤトントヤ、坐シテネタレトモ、ヨナマロヒアヒニケリヤトントヤ」とユーモラスな歌を歌い、「ハヤス也」とあり(談山神社蔵『常行三昧堂儀式』)、これらの事例は、能の〈翁〉が本来、囃子物的性格を持つ芸能であったことを如実に物語っているのである。

五、能における「移動」と橋掛り

以上見てきたように、能は延年劇と同じく、「移動する様を見せる」という点に重きを置いた演劇であった。「八重の汐路の浦の波、九重にいざや帰らん」(清経)、「古き都の道なれや、難波の浦を尋ねん」(菅刈)、「夢路も添ひて古里に、帰るや心なるらん」(柏崎)、「月は昔の友なれば、世の外いづくなるらん」(江口)、これらはいずれも世阿弥作の能において、最初の登場人物が劇の冒頭で謡う「次第」であるが、目的地を明示しているもの、そうでないもの(江口)の場合、どこまでも追いかけてくる月とともに旅することが暗示される)、そのいずれにおいても、移動する感覚を観客に強く印象づける。そして、この「次第」に続き、ワキが旅する様を「道行」として謡うのである。こうした特徴は、あらためて言うまでもなく、『万葉集』の道行の長歌、『平家物語』の「海道下り」、『太平記』の「俊基朝臣、

再び関東に下向の事」といった、古代以来の道行文学の伝統を受け継ぐものと見ることが出来るよう。しかし、ここで重要なのは、その「移動する感覚」が、橋掛りという舞台設備と密接に結びついているという点である。実際の舞台では、ワキは橋掛りを通して本舞台に入った後で「次第」「道行」を謡う。従って、この「次第」「道行」を橋掛り上で謡うことは通常ないのだが、橋掛りを通して後に右の謡が謡われることで、観客はワキが旅してきた長い道のりを容易にイメージすることが出来るのである。これに対し、例えば東北地方の山伏神楽では、「ヨウヨウイソギユクホトニ カネマキデラニツキニケリ」(金巻)、「ヨウヨウイソギユクホトニ シノブノサトニツキニケリ」(志信)のように、着き台詞からいきなり劇が始まっている⁽⁵⁾。それは、山伏神楽の舞台に橋掛りがなく、本舞台の後方に張られた幕の背後から役者が直接舞台に登場するという演出を採っているから(つまり移動する場面を見せる舞台設備が全くないから)、とひとまず考えることが出来るよう。橋掛りの有無が、劇の構成にも大きく関係していることになる。

そして、もう一つ重要なのは、この橋掛りが人間世界と異界とを繋ぐ「橋」としてのイメージをも併せ持っている、という点である。これは、延年劇や能において、「移動」がしばしば「異界との遭遇」と結びついていたことと深く関係する。一心二河白道図に描かれた此岸と彼岸を結ぶ橋、あるいは当麻寺の練供養における極楽と濁世とを結ぶ橋などと同じく、能の橋掛りも、異界と人間世界との間を取り持つ懸け橋としての機能を有しているわけだが、このことは、異界と人間世界とが同一平面上に位置し、両者が橋で結ばれうるものだった、という日本人の世界観をも如実に反映したものであるだろう。そこで対照されるのが、ヨーロッパにおける劇空間である。筆者は以前、スペインのヴァレンシア地方にあるエルチェという町の教会で行われる宗教劇を見学したことがある。中世には始まっていたと見られるこの宗教劇では、随所に歴史的な演出技法を認めることが出来るが、その劇中、天使の降臨、あるいはマリアの昇天といった場面で、教会のドームの天井から吊るされたロープが効果的に用いられていた。ドームの天井に

は空の様子を鮮やかに描いた木板が張られており、その板の一部に開けられた穴を通して、天使を乗せたゴンドラが上下するという仕掛けである。同様の仕掛けが、十八世紀のオペラでも、デウス・エクス・マリーナとしてお馴染みの場面であったことは周知の通りである。つまり、ヨーロッパの演劇において、異界の神の出現は、天から降臨するものとして表現されるのが通例であったのである。冒頭で述べたオペラ『松風』において、松風・村雨が月の世界から天降るように演出されていたのも、ヨーロッパの伝統的な劇空間を踏まえたものと見ることが出来る。一方、能や延年では、天上世界と地上世界を立体的に表現することは全くなかった。先の延年小風流の「遊客儒者到銀河事」においても、天女が漁師から羽衣を取り返して天上世界に帰る様を描いた能〈羽衣〉においても、天と地は平面的世界に変換される。それゆえにこそ、平面を移動する「歩行」が重要になってくる。というのも、日本の演劇的発想では、歩くことで、異なる時空に辿りつくことが可能だからである。

おわりに――役者の退場――

歩いて舞台に入ってきた登場人物は、劇の最後で再び歩いて舞台から退場することになる。能では、人物の退場をどのように見せているのであろうか。結論から言えば、能作者の多くは、その登場場面ほどには、人物の「退場」の見せ方に、あまり意識を払ってこなかったように思われる。江戸中期の和歌山藩御抱え能大夫徳田隣忠の能伝書『隣忠秘抄』に、能〈景清〉に関して以下のような興味深い記述が見られる。

「これぞ親子の形見なる」ト一番の能は茲にて済むなり、それに橋掛の内を盲目の杖にて入る太夫あり、仕手柱を越せば景清の能にては無し、平生の人なりと道修仰せ聞けられ候

〈景清〉は、父に別れを告げて鎌倉へ帰ってゆく娘を、景清が淋しく見送る、という場面で終わる。すなわち、娘

が橋掛りを通して退場する様を、景清がシテ柱の際に立ち止まって淋しげに見送るのだが、徳田隣忠の師にあたる渋谷道修は、その能（景清）では娘を見送る場面で劇が既に終わっており、この後、シテが杖を突きながら橋掛りを退場するのは大きな間違いだ、と非難したのだという。シテはもはや盲目の景清というキャラクターから解放されており、杖を突くべきではない、というのが渋谷道修の主張らしい。

歌舞伎やオペラと違って、能では引幕や下げ幕によって劇の終わりを示すということはない。大抵は、「留拍子」で一曲の終わりを示す、という手法が採られる。その足拍子は、本舞台上の常座と呼ばれる位置で踏まれるのが通例で、留拍子を踏んだ後に、シテは本舞台から橋掛りを通して退場するが、この「退場」の「歩行」では、既に劇自体は終わっているため、伴奏の囃子が演奏されることもなければ、シテが演技めいた所作をすることもない。とはいえ、無造作に退場するのではなく、能が終わった後の余韻をぶち壊さないよう、静かに歩みを進める。一方、観客もまた、留拍子が踏まれて劇が終わったからといって、すぐに拍手したり席を立つたりすることではなく、シテが橋掛りを通って幕の内に入るまでの歩行を、静かに息を潜めて見守ることになる。その日の能が素晴らしい出来であるときには、この間、心地よい余韻に浸ることが出来るが、そうでないときには、無条件に沈黙と静止を強いられるこの数分間は、なかなか居心地の悪いものである。すなわち、能の「退場」の場面は、すでに劇が終わった後の出来事であるのに、なおかつ劇の延長にあるというような、曖昧な位置づけにある、と見ることが出来るよう。

そのため、近年はシテが留拍子を踏むことなく、最後の謡に合わせて橋掛りを通して先に退場し、その姿を見送るワキが、本舞台で留拍子を踏む「協留」の演出を採用するケースが増えているように思われる。「協留」の演出自体は、江戸時代以前から演出のヴァリエーションとして行われているが、近年はその適用曲や同演出を採用する機会が大幅に増えており、特に新作能の上演において、この傾向が顕著である。このことは、能の演出における「退場」の

場面の見せ方に、さらに一層の工夫の余地が残されていることを物語る現象と言えよう。

登場人物の「退場」を、一つの見せ場として演出することに成功しているのは、歌舞伎である。「引込み」という演技がそれで、舞台上の幕を引いた後、登退場の通路である「花道」に一人残された役者が、「花道」を通って退場する様をたつぷりと見せる、というものである。⁽⁶⁾『勧進帳』の幕切れにおける「飛び六方」という特殊な足運びを見せる武蔵坊弁慶の「引込み」、『一谷嫩軍記』「熊谷陣屋の段」の幕切れにおける、出家を決意した熊谷直実の心のうちを交錯する様々な思いを表現した、九代目団十郎型の「引込み」の演技などは、その代表的なものであるが、能の「退場」の場面でも(例えば、先の〈景清〉などでは、「引込み」と同様、「退場」を見せる演技を様々に試みる余地が十分にあってはなからうか。

さらに言えば、日本の伝統演劇に特徴的な、こうした橋掛り・花道での「登場」「退場」の演技は、オペラをはじめとする西洋演劇の演出にも、大きな劇的効果をもたらしている。冒頭に述べたオペラ『松風』のように、能に基づく翻案作品が上演される機会は近年珍しくなくなっているが、単なる台本の翻案にとどまらず、能の持つ独自の劇空間が西洋演劇と出会うことで、新たな演劇の可能性が広がることを期待しつつ、本稿を終えることにしたい。

注

- (1) 延年の劇構成に関しては、植木行宣「延年風流とその形成」「延年芸能の展開」(ともに『中世芸能の形成過程』二〇〇九年、岩田書院)所収。各論文の初出はそれぞれ一九六五年、一九六二年に詳しい。
- (2) 天野文雄「延年風流」(『日本芸能史』第二巻(一九八二年、法政大学出版局))

- (3) 植木行宣「延年風流とその形成」(前掲)
- (4) 『宇治拾遺物語』巻五の「陪従家綱行綱互に謀りたる事」が、このような囃子物の猿楽芸の古風な実態を伝えている。
- (5) 本田安次校注「山伏神楽夏屋本」(『日本庶民文化史料集成』第一卷神楽・舞楽(一九七四年、三一書房))
- (6) 郡司正勝の「出端と引込みのノート」(『歌舞伎…様式と伝承』(一九五四年、寧楽書房))をはじめとする諸論が、この問題について詳細に論じている。

(付記) 本稿は二〇一八年にストラスブール大学主催の国際学会「身体とメッセージ」で行った発表に基づくものである。席上、多くの方から貴重なご意見を頂戴した。末筆ながら厚く御礼申し上げる。